О. Самойленко

СМИСЛ І РОЗУМІННЯ: ПІДХОДИ Й ТЕОРІЇ. ІМАНЕНТНИЙ ЛОГОС МУЗИКИ Й ВИЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО СМИСЛУ.

Напрямною силою еволюції людської свідомості є «мисляча душа», одухотворена думка, у тому числі наукова й художня, інтелектуальні й емоційні зусилля по «постійному приросту духовного», що дозволяє бачити у феномені людини не природну аномалію, а «вісь еволюції Всесвіту» і пояснювати останню у взаємозв'язку зі смислом існування й матеріального світу, і людини.

З ноетичної (інтегративне-смислової) точки зору духовне не ізольоване від матеріального, але є засобом його *завершення, що відкриває* нові, ще незвідані можливості матеріального середовища в його вже не тільки земному, але й всесвітньому обсязі. Перефразовуючи аверінцевське визначення символу, можна сказати, що матеріальне стає духовною силою, а духовна сила дає збутися новим смисловим можливостям матерії. Одночасно стає зрозумілим, що вся так звана велика людська символіка – ноетичного походження, і саме це дозволяє їй ініціювати розвиток культури як людської діяльності по перетворенню, насамперед, самої людини.

Смисл як вища інстанція людського діалогу зі світом означає граничного ідеального Над-адресата, межу руху історичної свідомості в її общинно-культурній та особистісній формах, «крапку нерухомості» – вищий спокій самодостатньої насолоди, вищий позитивний стан духу.

Аналіз О. Лосєвим [7] і Г. Ілсом [15] теорії Аристотеля дозволяє помітити, що уявлення про вищі смисли мотивоване *естетично*, а естетичне відношення є похідним від ноетичних потреб. Лосєв відзначає, що Аристотель намагається упорядкувати естетичне з найбільш широкої позиції й виявляє далекі, одночасно важливі «предметні інтереси» естетичного, які важко визначити в межах доступного людині досвіду сприйняття життєвих умов, і тому естетичне відношення (переживання) виявляється «безцільним»,

самодостатнім, «самозацікавленим». В естетиці І. Канта дана спрямованість естетичного названа «трансцендентною», у результаті чого естетичне пояснюється іманентною грою людської свідомості, безкорисливість якої розкривається як «доцільність без мети», задоволеність позитивним емоційним підсумком такої гри як єдиним її спонуканням і виправданням [9].

Проблема естетичного виявляється безпосередньо пов'язаною з проблемою смислових пріоритетів (вищих, «заповітних» смислів або смислу як вищої ідеальної інстанції діяльності людини, її «ходінь у світ») і ціннісного вибору, цілепокладання.

На шляху в «високу» смислову сферу людині доводиться задовольнятися «підмінами» – іти за заступниками, умовними провідниками смислів; такі провідники, що сприяють відкриттю, доступності далеких цілей нашій свідомості, стають «знаками» естетичного відношення. Зазначені смисли можуть видатися естетичними феноменами, доступними лише у відбитому, вторинному виді (приналежними до «світу ідей» у концепції Платона), що надходять «у розпорядження» людини у формі переживання, психологічного резонансу, тобто відкриваються, насамперед, розумінню.

Але так чи інакше дані смисли знаменують межі розуміння, ту границю, далі якої людський розум поки рухатись не може («Вічність – звук не для земних вух…»), отже, область Нерухомого. Виявляючи доцільність людського життя, її «останнє» призначення, подібні смисли придбають самозацікавлений характер: їх цінність для нас полягає в них самих («втілювана», за П. Флоренським), але вона визначає ціннісні аспекти тієї життєвої «роботи», у тому числі, предметно-матеріальні результати її, яка пов'язана зі спробами пізнання й наближення, освоєння даних смислів («втілена цінність). Такі смисли не можуть бути численними: усе, що піднімається високо, зближається, по слушному зауваженню Тейяра де Шардена [11, *114 – 115*]; але їх значення, їх «еманації» можуть бути досить різноманітними, узгоджуючись з різними потребами культурної семантики. Позазнаходження, ірреальність головних смислів, одночасно їх наскрізна

культурно-історична естетична функція, дозволяє говорити про них як про «фігуру, центр якої скрізь, а окружність ніде» (Б. Спиноза).

Таким чином, смисл, з ноетичної (ноосферной) позиції – ідеаційна структура, яка має свій власний інформаційний емоційно-експресивний зміст; смисл є поліцентричним (у досвіді людської діяльності) і незавершеним, відкритим, нескінченним; смисли сприймаються й освоюються в переживанні, але це переживання особливої природи, що включає механізми розуміння, яке активізує сили інтуїції. Власне, розуміння й створює – народжує – смисл у тому відношенні, що представляє його свідомості. Інтенсивність такого переживання – розуміння робить його важким і мало можливим у поточній щоденності. У його описанні доречні такі характеристики, як пробудження, просвітління, осяяння, як екстатичніть, так і умиротворення й т. п., що свідчать про його катартичні можливості. Завдяки ньому виникає особлива *активність* свідомості, яку Тейар де Шарден вважає головним фактором еволюції життя на Землі в сучасний період – як у період ноогенеза, пов'язаний з перетворенням біосфери у «сферу розуму». Якщо в теорії Аристотеля «людська матерія» виявляється пасивної і життя Нуса в ній не може бути завершеним, то, за Тейаром де Шарденом, можливе завершення «божественного плану» побудови світу в земних людських умовах. Дане завершення відбудеться як обожнювання біосфери й виникнення нових психічних сил особистості. В «божий план» світу входить перебудова особистісної свідомості й керування особистісними зусиллями пізнання законів світобудови, тому що «усяке зусилля сприяє завершенню світу» [11, *30*]. Будучи сам відкритим та принципово незавершеним, смисл, при залученні до нього, дозволяє досягати цілісності й повноти буття *Монолог* буття в смислі обертається монологічністю «верховного» смислу, однак, залишаючись монологічною, субстанція смислу доступна тільки діалогічному проникненню; *чому яскравіше виражена монологічність смислу (його неподільність), тим напруженішим стає наше прагнення до діалогу, тим відповідальніше цей діалог*.

Прагнення до діалогу, таким чином, пояснюється у взаємозалежності із прагненням до смислу – до осмисленого, понятого, «промовленого», ціннісно визначеного буттю. Таке прагнення В. Франкл називає *ноетичним покликанням* людини, вважаючи, що в становленні смислу вирішального значення набуває унікальний механізм кожної особистісної свідомості, отже, унікальна психологічна модель кожного особистісного життєвого досвіду, якщо пам'ятати, що «людина – більше ніж психіка…» і що «унікальний смисл сьогодні стає універсальною цінністю завтра» [13, *14*].

Взаємоперехід смислу й особистісних ціннісних життєвих орієнтацій стає ноетичним шляхом духовного самопізнання, для якого важливі соціально-моральні вказівки. Франкл називає совість «основним смисловим органом людини»; отже, шлях до смислу коректується, контролюється з боку етичних установок, передбачає їх, що пояснює домінування моральних уявлень в ідеаційних структурах смислу. У зв'язку з психологічним підходом ціннісно обумовлені відносини до смислу починають розглядатися як сутнісні атрибути самого життя. Так, у якості самостійних культурних феноменів, що об'єктивно існують, психологи визначають волю, щастя, любов, страждання, гармонію, насолоду, порятунок, атараксію (вищий спокій), автаркію (самозадоволеність), занепокоєння, багато чого іншого. У коло психологічних категорій виявляються включеними естетичні й етичні атрибути смислу, а ціннісно-значеннєве розширення змісту понять, звернених до визначення психологічних процесів, надає цим поняттям символічного характеру, тим самим відсилаючи до символізуючої здатності людської свідомості [8].

Пов'язані з визначеннями смислу (смислів) поняття, до якої б дисциплінарної, теоретичної, концептуальної сфери вони не належали, завжди виявляються дуже ємними, багатозначними. Смисл проговорюється в слові, потребує такого промовлення як семантичної визначеності буття, вимагає доведення переживання, розуміння до способу раціональної роботи з ними, котрий дозволить керувати смислом. Але він визначається саме в

символічному слові, тому що воно дозволяє зберігати сприйняття смислу як досвід розуміння, виявляє «невгамовність» смислу (його наскрізну «цитатність») і нічим не обмежене відновлення.

Визначення смислу, у тому числі в слові, завжди є його творчість. З іншого боку, «творчість смислів» стає єдиним способом відкрити доступ до них. **Осмислення як творчий процес виявляє процесуальні сторони смислу й тому відбувається як символізація.** У цьому процесі ми знаходимо взаємодію історичної та психологічної сторін: **історичне нагромадження смислового досвіду (досвіду пізнання смислових можливостей людини) обертається психологічною складністю уявлення про смисл, його особливою умовністю й символічною зашифрованістю.** Найбільш складна, першорядна «сакральна» символіка охоплює найбільші історичні простори культури, виростаючи з раннього епосу, міфологічних сказань, Священних книг.

Первинні релігійні тексти можна вважати «крапкою відліку» смислової історії людства. Профетичне слово – відгук на той стан смислуу, коли він вперше «стукається до світу слова». Історія культури знає особливі моменти «первинності смислу», моменти народження смислу як першої зустрічі з ним, створення опорних форм пізнання смислового начала й способів говоріння про нього. Подальше постійне наростання дистанції між моментом першої зустрічі зі смислом і більш пізніми спробами звертання до нього перетворює «говоріння» у тлумачення, робить це останнє все більш алегоричним, а сам смисл – все більш віддаленим, не явним повністю, закритим розрізненими способами його передачі. Про таку еволюцію розуміння свідчать слова ап. Павла: «Тепер ми бачимо гадательно, як би крізь тьмяне скло, тоді ж – віч-на-віч; тепер я знаю лише почасти, тоді ж – *як я був пізнаний»* [3, *215*].

Міфологічне слово, первосвященне слово наполягає на злитості людини й світу, на єдності смислового пробразу та поняття, на буквальності словесного втілення смислу. Момент первинного пізнання смислу наділений безпосередністю його бачення (впливу), безумовністю відносин до нього

(його сприйняття); первісний смисл не-конвенціональний (не має потреби в домовленості з приводу його умовності). Історична передача сприяє нагромадженню різнобічного досвіду сприйняття і тлумачення смислу – як нагромадженню досвіду «інакомислення», робить зміст смислового феномена множинним і обумовленим лише символічно (смисл постає символом у міру віддалення від «місця» свого народження). Це – збагачення, але це й утруднення смислової передачі, що стає процесом росту конвенціональності знакової форми смислу.

Історична дистанція між певними текстами та їх тлумаченнями виявляється приводом для посилення символічного змісту та смислової глибини даних текстів. Іншими словами – дана дистанція долається тільки символічно, по-перше, символіка тексту виникає на основі внесених (тлумаченнями) у даний текст уявлень про його понятійний (образно-понятійний) зміст. (Пізніше ми назвемо це явище нарощуванням семантичної репрезентації.) По-друге, виникнення символу подібно явищу кристалізації, описаному Стендалем в «Трактаті про любов»: як гілка дерева, опущена в міцне соляне джерело, виявлений смисл обростає кристалами значень, здобуваючи фантастичні, нез'ясовно чудесні обриси, нові конфігурації, крізь які важко розрізнити первісний контур, ховається в новій оболонці.

Історія культури, еволюція художньої творчості з її ціннісно-смислової сторони відбувається як символічна інтерпретація важливих, найбільш відповідальних значеннєвих об'єктів (носіїв, провідників смислу). Шлях символічної інтерпретації, завдяки «речовій» стороні символіки, стає доступним ноетичним виміром музики.

Шлях до оволодіння смислом можна представити у двох напрямках – від поняття до переживання (з боку знакової форми) і від переживання до поняття (з боку безпосередніх значень); перший напрям специфічний для літературного впливу, інший – для музичного. Конвенціональність музики виникає з умов її існування в культурі, внаслідок жанрової та стильової передачі, а також – через активну участь слова в долі

музики, у тому числі, у вигляді жанрових найменувань, стильових визначень. Виявлення музичного образу припускає знаходження границі між умовним і безумовним у музиці, що надзвичайно складно. Тому шлях до музичного смислу (значеннєвого змісту музики) правомірній за все розпочинати у протилежному музичному впливу напрямі – від вже понятійно визначених, підтверджених жанрово-стильовою історичною практикою музики сторін, від стійкого досвіду наділення музики «іменами», від конвенціонально-символічних аспектів музичного сприйняття (інтерпретації музики).

Три опорних начала як вищі, граничні, «заповітні» смислові інстанції – Пам'ять, Гра, Любов, відповідають сакральному, когнітивному й особистісному – «людяному» – началам культури. В «стороні» музичної поетики такими інстанціями стають жанр – композиція (форма твору) – стиль (авторська присутність у музиці, авторське особистісне «не алібі-в-бутті» музики). Першу смислову сторону ми визначаємо як ноетичну, вказуючи, що мова йде не про будь-які значення смислу, а про універсальні, постійні, завжди задані, завжди апріорно присутні ідеальні (ідеаційні) утворення – епістеми смислової (осмислюючої) музичної свідомості.

Смисл стає ясним, придбає логічну доступність, «популярність» тільки тоді, коли проговорюється в слові. Музичний смисл – не виключення, але в нього є свої, інші, особливі ресурси, свої символічні таємниці, власна «зона невідомості».

Нам представляється важливим підкреслювати не-рівність музичного смислу як знакам, так і значенням (при вільно-діалогічних відносинах між останніми), те, що музичне значення менше смислу й більше знаку (однієї «речової» форми смислу), завжди перебуває в русі між ними, створюючи («виплітаючи») «семантичну тканину» музики.

Смисл і символ (*знаково-значуща форма смислу*) зустрічаються в крапці ідеального Над-адресата, що представляє повноту розуміння. Цю зустріч можна називати зустріччю свідомостей – рухів суб'єктів діалогу з протилежних позицій, їх протистояння і єдність. Її метою стає «боротьба

матеріалу і форми», за Л. Виготським, «подолання себе», за М. Бахтіним – як боротьба за смисл, за зміну смислу буття. Словами Бахтіна, не можна змінити буття матеріально, можна змінити тільки смисл буття. Словами Виготського, «те, що я мислю речі, що перебувають поза мною, в них нічого не змінює, але те, що я мислю афекти, що я ставлю їх в інше відношення до мого інтелекту та інших інстанцій, багато чого міняє в моєму психічному житті» [4, *126*]. Взаємна зміна смислу і свідомості, їх взаємне *впізнання в розумінні* можна визначати як катарсис. Пізнання через катарсис – це непряме, «через себе» пізнання «зрозумілого невідомого»; таким чином, катарсис – необхідний атрибут розуміючого знання, а шлях до нього лежить через діалог. Саме як акт розуміння катарсис безпосередньо виявляє єдність верхового ноетичного й глибинного психологічного планів діалогу.

Смисловий зміст музики, як і всякий смисловий феномен, «діється на границях» доступного й недоступного людському розумінню-співтворчості, відсилаючи до обріїв розуміння, але також і до уточнюючої вербалізації.

З боку людської культури смисл завжди потребує вербалізації – як у формі людського прояснення його змісту та призначення.

Слово стає неодмінним супутником музичного смислу – вірніше, семантичних означаючих смислу в музиці, супроводжуючи саме людську потребу творити й розуміти смисли, тому що сам по собі «…смисл в музиці, якщо він і є, то він нас не потребує» [5, *135*]. Даний процес вербалізації музичних значень можна вважати однією зі сторін «самозростаючого логосу музики» (про який згадував ще Геракліт). Однак відразу потрібно відзначити, що до сьогоднішнього дня відомі визначення смислу (музичного смислу) і семантики (художньої, специфічно музичної) носять попередній характер. Лише недавно дані поняття стали претендувати на власний категоріальний статус. Виходячи з уявлення про смисл як про певну сталу інтегруючу тенденцію (співвідношення, зв'язок, парадигму) усіх ціннісних визначень людини в культурі, відзначимо, що семантика музична найчастіше

розглядається як «відгомони» загальних смислових величин, що її помітно звужує.

Складно-опосередковані відносини між явищем і його понятійною експлікацією особливо помітні при семіологічному підході до таких термінів, як «смисл», «логос», «текст», «антиномія», «артефакт» і т. д., яких так чи інакше доводиться торкатися (принаймні, мати на увазі) при вивченні такого феномена, як художня форма. Саме з останньою пов'язана містифікована – майже містична – здатність художнього образу (персоніфікованого в мистецтві смислу). Так виникає «метахудожній шар» культури, у якому беруть участь не тільки вербальні – літературні, але й мальовничі – зорові – візуальні, і музичні – інтонаційно-слухові – аудіальні значення смислу, котрі набувають функцій відправних значеннєвих величин. (Прикладом можуть служити так звані «вічні образи» – образи Дон Жуана, Жанни Д'арк, Дон Кихота, Фауста і Мефистофеля, Ромео і Джульєтти, Отелло й Дездемоні й багн. ін.; важко утриматися від зауваження що деякі з них важливі саме як *діалогічні пари*.) У відомому відношенні подібні образи («вічні теми») стають частиною вже не тільки художнього, але «життєвого світу» культури (поняття Е. Гуссерля).

Смисли, як правило, не надходять у наші життя й свідомість «прямо», а присутні в них у вигляді сукупності значень. Співдіючи з символом, смисл не піддається раціональному логічному поясненню, з цієї сторони він, строго говорячи, непізнаваний, так само як і не зводимий до якої-небудь однієї формули. Він взагалі не зводиться, але «перекладається». Цю його особливість має на увазі С. Аверинцев, коли пише: «…Цей смисл… не можна роз'яснити, зводячи до однозначної логічної формули, а можна лише пояснити, зіставляючи його з подальшими символічними зчепленнями, які підведуть до більшої раціональної ясності, але не досягнуть чистих понять. Найточніший інтерпретуючий текст сам все-таки є новою символічною формою, що у свою чергу потребує інтерпретації, а не голий смисл, витягнутий за межі інтерпретативної форми» [1, *155*].

Смисл, знаходячи свою «речову» форму в художньому символі, прирощується різними інтерпретаціями, у тому числі, образними перевтіленнями як прецедентами розуміння. У якості предмета розуміння, смисл веде до феномена діалогу, тим більше що, за думкою Аверинцева, символ, отже духовний смисл, що несеться ним, доступні лише діалогічному проникненню *[*1, 156].

Словами Фоми Аквінського, «наш розум перебуває стосовно потойбічних (недоступних – О.С.) предметів у тому ж положенні, що й очі сови стосовно сонця» [10, *26*]. Аналізуючи цю цитату, можна відкрити три значення висловлення: його автор визнає існування потойбічних предметів (1), відзначає «нашу» нездатність прямо дивитися на них – їх «сліпучість» (2), свідчить про потребу нашого розуму вступати у відносини з даними предметами (3). Слова, словесні форми, цитати-афоризми, словотворчість у цілому – ні що інше, як наш (людський) спосіб «дивитися на сонце» – головні смисли, як би відвернувшись від їх «сліпучого» лику. Розуміння смислу відбувається з «закритими очима»… Слово не тільки продовжує рух думки, осмислення, але й створює необхідні для усвідомлення смислу зупинки, запам'ятовує найбільш істотні моменти в розвитку розуміння. Проговорюючи думку, ми вповільнюємося, «пригальмовуємо» у пошуках адекватних словесних форм, переводячи інформацію в слова, щоб вона не зникла, запам'яталася, й рухаємося далі вже з цими формами, отяжені, обтяжені ними. Але тільки тоді, коли помислене нами знаходить своє словесне вираження й стає понятійним, наше розуміння стає нам доступним, усвідомлюється нами, – ми розуміємо, *що* ми зрозуміли.

Смисл кристалізується в слові, слово «проговорюється» у мовленні, мовлення виростає з мови, мову організується, структурується в культурі й демонструє причетність культури до головних смислових начал, також демонструє предметність і впізнаваність смислу («заговори й тебе впізнають…») Так слово стає не-прямим, але важливим свідком смислу,

одночасно безпосереднім, тобто досить прямим, провідником смислового вибору культури.

Символічний досвід культури складається в слові й визначає важливе значення словесних форм знання, які можуть виступати особливим предметом культурології. Дані форми утворюють самоцінний вербальний план образу світу – як створений, «складений» людиною. Семіологію цікавлять не всі слова, вірніше, не все однаковою мірою, але ті, які мають достатнє семантичне багатство для того, щоб увійти до «іншонаукової символології». У музичній культурі, частиною якої слід визнати музикознавче знання, слово також стає засобом верифікації музично озвучених смислів, тобто доказом важливості й істинності музичних значень. Власне, виявлена музична семантика – це і є проказування в слові значущих одиниць музики, наділення їх «іменами» – номінативний шар музичного смислу.

Жоден смисл не зникає назавжди; відносини до смислів накопичуються, створюючи нові зчеплення їх значень, їх проекцій у життєву, творчу реальність, нові значеннєві відповідності – як «власне», вільне існування смислів; так виникає «ціннісний світ культури» (слідом за «смисловим світом людини» – нагадаємо, що «унікальний смисл сьогодні стає універсальною цінністю завтра», за словами В. Франкла, що припускає «втілювану» і «ту, що втілює» цінності, «абсолютне» і «інструментальне» (недоступне для сприйняття та наближене), «божественність» життя в цілому й ознаки творчої сили у людському життя, прилучення останнього до духу, що творить життя (П. Флоренський). З ціннісним підходом пов'язане поняття втілення (інкарнації) і в Бахтіна, для якого головною якістю людини, що узгоджує воєдино життя, культуру, творчість (мистецтво), є здатність «вчиняти» – ціннісне емоційно-вольове втілення єдиного у своєму роді людського життя через вчинок [2].

Підведемо підсумки у вигляді деякого структурно-логічного резюме.

1. Семіологія як наука про мовний тезаурус і знакові накопичення людської спільноти все більше стає наукою про смисл та людську символіку; в галузі мистецтвознавства вона сприяє відкриттю шляхів до глибинної семантики художнього тексту, одночасно знаходить у мистецтві широку полісемію знаків, прийомів, прояснення якої може служити поясненню культурних смислів і символів. У музиці, однак, і знаковість, і полісемію визначити досить непросто .

2. Смисли (символи) не піддаються прямому роз'ясненню й визначенню, відкриваються тільки при діалогічному проникненні (при «бічному зорі»), причому стосовно головних з них, «заповітних», діалог стає особливо умовним, «важким», суто запитальним. Така форма діалогу досяжна в мистецтві (як художня), вона підкоряє – вбирає структурні типи реального діалогу, долає протиріччя між симетричними та асиметричними відносинами в діалозі. Мистецтво освоює досвід повернення до тих самих смислів, цінностей, тем, подій, особистостей, образів і т. д. як спосіб прирощування й прояснення символічних значень (відрізняючись цим від лінійного шляху науки), створює власний і циклічно замкнений («ходить по колу»), і вільний – «відкритий» – час.

3. Головний метод і предмет семіологічного аналізу – діалог: «зустріч двох незлиянних свідомостей». Важливість діалогу підсилюється антиномічністю життя й культури, біполярністю буття культури й дуальністюю особистісного психологічного буття. Кожне значиме явище породжує свою протилежність, що, за П. Флоренським, обумовлене вихідною антиномією родового та особистого, усійного та іпостасного в людині, що роздвоїла її свідомість на «правду землі» і «правду неба»; цей розлом переживається як загальна «трагічна провина» [12, *140–142*]. Ціннісно-смилова роздвоєність буття знімається в сакральній символіці, що пояснює роль «сакрального» як монокатегорії відбиває монолог буття в людині).

4. Мова музики символічна за природою – за умовами формування, тобто пов'язана зі складно-опосередкованими шляхами семантичної

конкретизації, а складність цю підсилює не-предметність, не-фактографічність, свобода від зовнішньої реальності музичних символів, їх «не-зображальність» і «не-описовість» – тобто поза-наочність і поза-понятійність. Звідси особливості асоціативного сприйняття музики, що, з одного боку, опирається на інтимно-психологічні умови – на *переживання* у зв'язку з провідними емоційно-експресивними значеннями музичного звучання, з іншого боку – на *часові* умови – і історичні, і композиційні – на слухацьку музичну пам'ять як на естетичну пам'ять, тобто – пам'ять про естетично значимі часові відносини у музиці, що відбилися в композиційній формі музики.

Останній пункт роз'яснимо ширше.

Музичні смисли й пов'язані з ними символи вказують на модальність переживання як цілого, «схоплюють» естетичну спрямованість переживання, дозволяють музичному звучанню стати особливим «знаком» стану людської свідомості. Таким чином, музика має особливу предметність – вказує на цілісний характер переживання, звідси – на особливі переживання, адекватні цілісності смислу; звернена до суб'єктивно-психологічної реальності, відразу виявляється «розуміючою» і такою, що проясняє зрозуміле; будучи безпосередньо процесуальною, тому що виражає час і наповненість протікання переживання, створює особливу емоційну повноту поточних часових моментів психологічного процесу й через них відсилає до світу об'єктивних процесів, опосередковуючи, «привласнюючи» їх зміст.

Історичною границею між позамузичними та іманентно-музичними передумовами смислотворення в музиці є перехід до новоєвропейської традиції (XYII в.) від середньовічно-ренесансної – таким чином – до жанрів композиторській творчості від побутово-общинної, прикладної, первинної музичної практики. На даній границі провідними постають здатності музики як «самозростаючого логосу» (Геракліт), тобто як самодостатньої, самозаконної системи, що породжує власні творчі принципи. Опозиція позамузичне – музичне в якості творчих передумов доповнюється

опозиціями первинне – вторинне, музика («мусикія», жанрово-стильовий «авторитет») – композиторська творчість (авторська інтерпретація стилю як відокремлення стильової семантики). Класичний (класицистський) діалог з музикою свідчить про формування специфічно-музичних естетичних домінант.

Вони названі Г. Гессе в знаменній близькості до ідеї Гри й у зв'язку з найбільш характерними «жестами» культури, а саме: веселість як прийняття всіх життєвих відносин, включаючи смерть (антитеза страху); бадьорість і доблесть, сміливість на краю всіх безодень, уміння йти вперед – спрямованість (антитеза зневірі); пробудження, просвітління (очищення), пізнання краси миру, сили життя (антитеза затьмареності свідомості, «сну розуму», відсутності в бутті – не-любові); упорядкованість як вміння внести ритм в усі життєві процеси (антитеза хаотичності; нагадаємо слова Гессе: вивчаючи історію ми поринаємо у хаос, але зберігаємо віру в порядок і смисл.). Гессе також підказує думку про ретроспективну спрямованість символічного змісту музичних (художніх) образів як виникаючу з передачі давніх «священних» значень: в іносказаннях, знаках, піснях ми повинні берегти порив священний. У його інтерпретації історія європейської музики показана як боротьба двох тенденцій: прагнення розуму до волі, до звільнення від усіляких авторитетів (виникає до кінця Середньовіччя) і пошук нового авторитету, що випливає з себе самого, тобто самозаконного, що рівняється тільки на свої власні вимоги, що й стає визначальною рисою музики Нового часу, нового типу музичного професіоналізму [5, *64, 314, 178, 42*]. З цього моменту функції нового авторитету беруть на себе жанрово-стильові композиційні канони, що підтверджують можливості музики як самостійної художньої мови.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аверинцев С. Символ // С.С. Аверінцев. Софія-Логос. Словник. – К.: Дух і літера, 1999. – С. 154–159.

2. Бахтин М. К философии поступка// М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 9–68.
3. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. В русском переводе с параллельными Местами. – United Bible Societies, 1992. – С. 204–218. (1-ое послание Св.Ап. Павла коринф.)
4. Выготский Л. О психологических системах // Л.С.Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. / Под ред. А.Лурия, М.Ярошевского– М.: Педагогика, 1982. – С. 109–131.
5. Гессе Г. Игра в бисер. – М.: Художественная литература, 1969. – 418 с.
6. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-тье изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
7. Лосев А. История античной эстетики. Часть IV. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 775 с.
8. Романець В.. Маноха І. Історія психології XX століття: Навч. Посібник / Вст. ст. В.О. Шатенка, Т.М. Титаренка. – К.: Либідь, 1998. – 992 с.
9. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема. Дисс. ... канд.. философ. наук. – Одесса, 1987. – 203 с.
10. Таранов П. Фома Аквинский // П.Таранов. 120 философов. – Симферополь: Таврия, 1996. – Т. 2. . – С.9 –27.
11. Тейар де Шарден П. Божественная Среда / Пер. с франц. А.П. Козырев, А. Миначёв, М. Рунова. М.: «Гнозис», 1994. – 220 с.
12. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. – М., 1977. – Т. XVII. – С. 85–248.
13. Франкл В. Человек в поисках смысла / Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 367 с.
14. Шабага А. Ноосфера // Культурология. XX век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – С. 317–321.
15. Else G. F. Aristotle’s Poetics. The argument. – Cambridge (Mass.) Harvard univ. press, 1957. – XVI. – 670 p.